

Por nuevo aprendizaje cinematográfico

DOS corrientes fertilizan lentamente el complicado territorio del cine. Nacen probablemente en regiones vecinas, corren paralelas durante largo trecho y se enriquecen mutuamente por diversos medios de comunicación y de intercambio.

La fuerza ascensional de muchas producciones cinematográficas de post-guerra —del neorealismo por ejemplo— les ha sido comunicada justamente por la proximidad inmediata de una de estas dos corrientes. En otros países, en cambio, cuando una de ellas ha sido enfocada o desviada artificialmente de su curso, el cine comienza a mostrar una peligrosa petrificación; tal es el caso de los países donde las reglamentaciones de un gobierno totalitario transforman a los creadores en instrumentos políticos y al público en una masa dócil de elementos puramente reactivos.

Las dos corrientes admiten más de un nombre y diversas interpretaciones. Para no perdernos en filosofías, consideremos esas corrientes en sus manifestaciones concretas más evidentes.

La primera actúa dentro de la profesión cinematográfica, es una corriente de toma de conciencia, de autocrítica, de exigencias profesionales. La segunda se manifiesta en multitud de países simultáneamente por un cambio colectivo en la actitud del público frente al cine; digamos que es una corriente de Opinión Pública.

La autocrítica en los medios profesionales. — No es ninguna novedad que en todas las profesiones y oficios, una competencia cada vez más encarnizada, desarrolla fuertemente una autocrítica severa y aumenta las exigencias en materia de capacitación profesional; son además muy pocos, entre los bien dotados, aquellos profesionales que no tienen una conciencia clara del ámbito en que actúan y que los condiciona.

El hecho es viejo incluso dentro del cine: Cuando ya en



Una toma donde la cámara debe seguir los intérpretes subiendo la escalera. Un ayudante mantiene con una "pértiga" el micro al alcance de los personajes.

pos principales de organización.

Si el cine es industria del Estado —Rusia, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, etc.— el Ministerio del Cine subvenciona y dirige el Instituto de Estudios Cinematográficos, cuya enseñanza está condicionada por la orientación ideológica del Gobierno y por las leyes de política industrial de una producción concebida para todo el país.

Si la industria está manejada por el capital privado, pero sometida a reglamentos oficiales estrictos, los institutos suelen ser obra de la iniciativa de par-

ticiones privadas.

En el cuarto tipo de formación profesional, que se da de preferencia en los países cuya industria cinematográfica está poco desarrollada, tenemos a las asociaciones y centros diversos de productores aficionados de películas cortas, generalmente en 16 mm. Este tipo de formación es una solución intermedia entre el empirismo de la formación confiada al azar de los Estudios y la racionalización de las escuelas especializadas.

Reclutamiento racional de técnicos de cine. — No voy a darles un panorama completo de las diversas manifestaciones de esta corriente hacia el reclutamiento racional de los futuros cineastas y hacia su preparación por un largo aprendizaje en escuelas especializadas. Baste decir que la corriente es tan importante ya, que la UNESCO, en su serie de estudios sobre los problemas concretos de la información de las masas, confió un estudio detallado sobre la formación profesional de los jóvenes técnicos del film, a Jean Lods, Director del Instituto de Estudios Superiores de Cine (IDHEC) de París, realizador de excelentes cortos metrajes y presidente de la sección cortos metrajes del Sindicato francés de los Técnicos Cinematográficos.

A propósito de esta obra de Jean Lods, que está en prensa a fines del año pasado, estuve conversando con Jean Lods, poco antes de mi partida, en la última visita que hice al IDHEC luego de dos años de visitas diarias obligatorias. Jean Lods, que ha trabajado en el Instituto gran parte de su tiempo, de sus energías y de su entusiasmo, se muestra contentísimo cada vez que entrega un Diploma del IDHEC a un alumno de nacionalidad exótica (y el Uruguayo solía ser el más común), en la última visita que hace al IDHEC luego de dos años de visitas diarias obligatorias. Jean Lods, que ha trabajado en el Instituto gran parte de su tiempo, de sus energías y de su entusiasmo, se muestra contentísimo cada vez que entrega un Diploma del IDHEC a un alumno de nacionalidad exótica (y el Uruguayo solía ser el más común), en la última visita que hace al IDHEC luego de dos años de visitas diarias obligatorias.

Con su decir ordenado y con-

vincente de buen alumno de "Rhetorique", Lods me adelantaba cinco razones por las cuales un país joven como el nuestro debía sumarse a esta corriente mundial de formación profesional organizada de los jóvenes cineastas.

Empecemos por la causa económica de este movimiento, la más importante por lo menos en los países de economía liberal. En la actual situación económica y social del mundo occidental y del cine como industria poderosa dentro de ese mundo, el costo de un film es elevadísimo. Su producción entraña casi siempre una aventura

todo y progresión en el aprendizaje; de otro modo, arriesgamos que continúe repliéndose lo que venimos a diario: jóvenes cineastas que luchan diez o quince años en empleos secundarios, que se desazonan o que adquieren un oficio cumplidamente cuando ya han perdido toda la frescura de su espíritu creador.

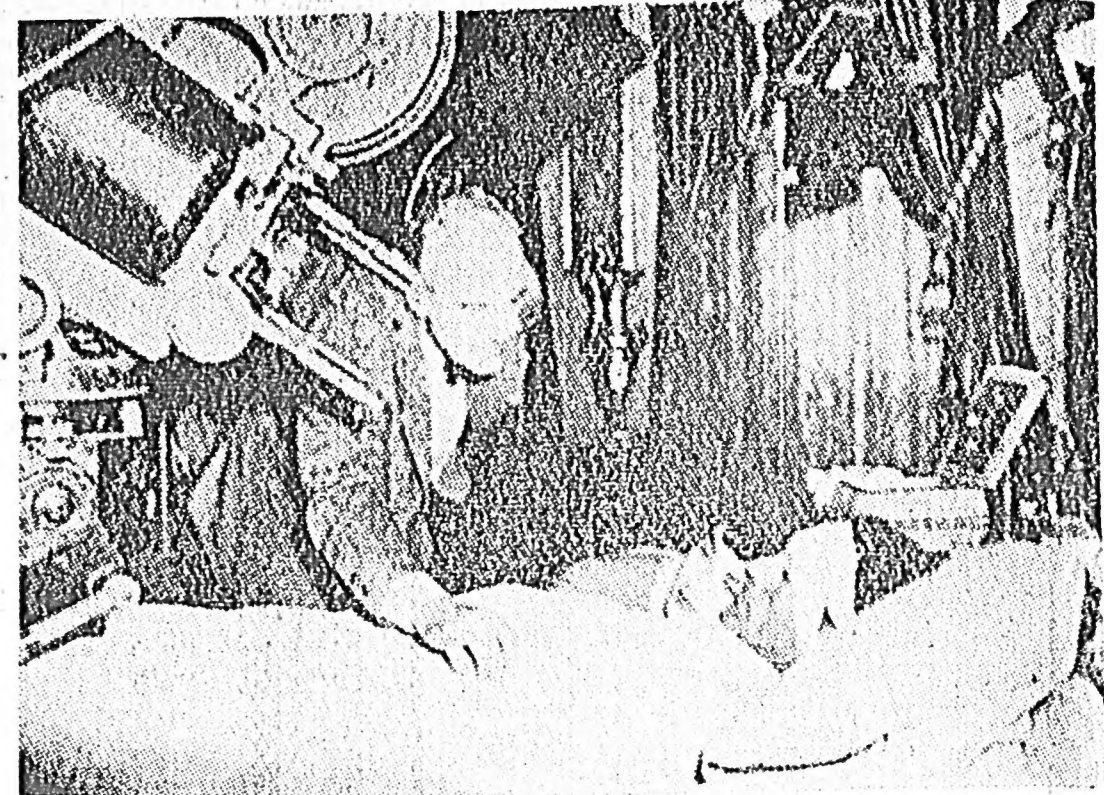
Hasta aquí, Lods. Agreguemos que para el Uruguay, la capacitación profesional es urgente, porque no será posible un cine nacional sin conquista de los mercados sudamericanos. Esta conquista exigirá una segura calidad —artística o comercial, según los casos— desde el comienzo de la producción. Esa calidad dependerá en gran parte de factores humanos, de técnicos y de creadores capaces y lucidos, no de maquinarias último modelo ni de fórmulas sabias de co-producción.

Hemos expuesto largamente estas ideas de Jean Lods —que los interesados encontrarán ampliadas y mejor dichas en el libro de la UNESCO ya publicado— porque nos parece muy conveniente que el mayor número de personas entiendan bien tres cosas:

1º) La aparición en doce o catorce países de Institutos de formación profesional cinematográfica que sirven a la vez de orientación y de calificación de los jóvenes cineastas, no es un fenómeno que obedezca a un prurito de organización por la organización, ni a intereses privados o estatales pasajeros, ni a causas que interesan solamente a los profesionales.

2º) Existe una toma de conciencia colectiva, y no solamente como ha existido siempre en los mejores y más inteligentes, de las responsabilidades sociales, económicas y políticas de la profesión cinematográfica.

3º) Hasta los más lerdos o ilusos, comprenden actualmente que el doble carácter, industrial y artístico, del cine, reclama cualidades excepcionales, cultura humana muy nutrida,



San Wood, un director del viejo estilo, dirige sus actores Gary Cooper e Ingrid Bergman en la escena final de "Saratoga Trunk"

cargos, repliéndose una y otra vez que no se nutre una vocación cinematográfica con buenas lecturas, ni viendo grandes películas, ni siquiera con esporádicas tentativas de filmar cortos metrajes. En arte, en todo arte y mucho más en el cine, sólo se aprende haciendo y viendo hacer, a través de un duro aprendizaje, de una larga paciencia, de ensayos repetidos, apasionados, sostenidos a través del tiempo y contra todas las distracciones.

Nuestros aficionados tienen dos caminos si aspiran a algo más que a engatusar a algún buen señor, generoso y desprevenido: arduamente concienzudamente filmando uno tras otro

cortos metrajes de toda índole (suponiendo que tenga capacidad de autocrítica y sagacidad permanentes), o jugarse porvenir y créditos, embarcándose en dos o tres años de aprendizaje organizado en Europa. Por ambos caminos, al cabo de dos o tres años de marchar inintermitentemente, todavía no tendrán motivos para creerse técnicos calificados: habrán adquirido a lo sumo la preciosa facultad de evitar los desajustes más corrientes en el cine improvisado.

Algunos me han dicho que todo esto es muy exagerado y que se conocen casos de películas bien logradas sin tanto

trabajo ni tanto conocimiento. Hay algunos milagros en el plano del arte, y no parece haberlos mucho en el del comercio cinematográfico. Lo que sí con toda seguridad es esto: si me sobraran millones y me atara la locura de perderlos en poco tiempo, dividiría mi fortuna en tres partes: una se la daría a cineastas improvisados para que se sacaran el gusto de filmar sus geniales concepciones; la otra la invertiría en distribuir comercialmente las películas producidas en esas condiciones y la tercera, con más prudencia, la jugaría filosóficamente a la ruleta.

Maruja Etcheberry.

Nuestra encuesta

IMPORTANCIA DE LOS FESTIVALES DE CINE

Ante la posibilidad de la realización de un tercer Festival Cinematográfico en Punta del Este, hemos requerido la opinión de los críticos, cineastas y cineclubistas de nuestro medio con respecto a la importancia de los Festivales en general y a este nuestro en particular. Contestó hoy nuestro colaborador Carlos Rauscher Chiarino.



Carlos Rauscher Chiarino

LOS problemas que plantean los Festivales de Cine, desordenan el aspecto estrictamente cinematográfico para relacionarse con cuestiones de índole diversa que juegan papel importante en la realización efectiva de los mismos.

En este sentido, la encuesta que organiza la página de cine del suplemento de Artes y Letras de "EL BIEN PUBLICO", rebasa su especialización concreta y abre un camino a la polémica serena y trascendente.

No es posible penetrar en el análisis detenido de todos los problemas que presenta un festival de cine, pero es factible enumerarlos brevemente y aplicarlos a nuestra experiencia en Punta del Este.

Es necesario distinguir las cuestiones estrictamente cinematográficas de las ajenas al cine mismo, aunque ambas contribuyan a determinar el sentido finalista de un Festival.

Entre las segundas, la más importante debe ser seguramente la (por lo menos en lo que afecta a nuestro país) el problema financiero. No es sencillo financiar un festival debido a las erogaciones cuantiosas que reclama. La contribución estatal es inevitable y absolutamente necesaria. En el Uruguay, el aporte oficial desmesurado (si se compara con el de otros países), se hace en vista del incremento de un turismo que pretende alcanzar resonancia internacional, cuando hasta el presente sólo ha provocado la nivelación interna de heterogéneas masas de población. Es evidente que los beneficios que el turismo produce en el aspecto económico sólo se conci-

ben desde el punto de vista internacional por la fuente de divisas que supone, de modo que, así concebido, el Festival de Punta del Este aparece como una cuantiosa inversión estatal, realizada a "largo plazo" con la esperanza de que, con el transcurso del tiempo, logre trascendencia real fuera de fronteras, y se convierta en un atractivo turístico.

Claro que el problema financiero se puede amorrar en su trascendencia siempre que los gastos se realicen con claro sentido de responsabilidad y dentro de un plan cuidadoso en todos los aspectos posibles y previsibles. Hasta el momento, en los Festivales de Punta del Este, se ha gastado con amplia libertad, sin control estricto, en rubros secundarios que merecen sumas inverosímiles como el transporte, los extras de hospedaje, las fiestas sociales, etc.

El problema de la organización no puede quedar librado a lo que puedan improvisar poco antes del comienzo. Comisiones Oficiales integradas con sentido político que desconocen los valores que deben abordar y resolver. En este aspecto, nuestros festivales adolecen de un vicio de origen que no se ha tratado de extirpar en forma radical. La planificación de un Festival no es asunto de pocos días, ni siquiera de unos meses, sino que es un problema permanente que requiere la atención y dedicación continua de personas especializadas que prescinden totalmente de intereses particulares. No pueden desatenderse cuestiones tan importantes como la reglamentación general, la composición del jurado, la selección del material a exhibir, el estudio detenido de invitaciones a cursarse, la concurrencia porística siempre numerosa, la programación de los espectáculos, la realización de actos culturales, etc. La experiencia europea, demasiado clara al respecto, nos excusa de insistir sobre este aspecto de capital importancia para el éxito de un buen Festival.

Si pasamos a examinar las cuestiones estrictamente cinematográficas (muchas de las cuales ya hemos citado) veremos que deben primar sobre los aspectos ajenos al cine mis-

mo para que el sentido y el fin del Festival sean primordialmente cinematográficos. Si se encaran con esta finalidad, los Festivales no pueden condenarse, sino que, por el contrario, deben estimularse porque los beneficios que aportan al arte cinematográfico son cuantiosos.

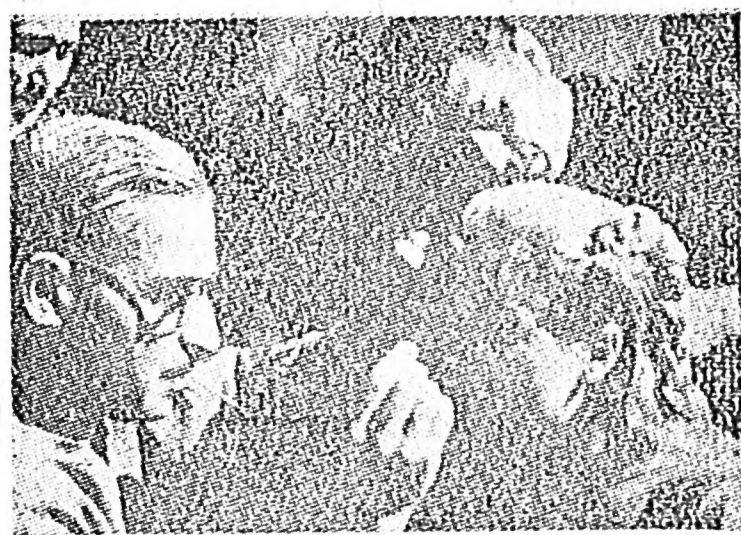
En primer lugar, porque la competencia favorece la superación y el roce de escuelas y tendencias diversas, estimula la comprensión y la unidad del arte. En segundo lugar, porque la conversación, la discusión y el contacto de cineastas en el sentido más amplio del término son medios apropiados para que el cine perfeccione sus medios expresivos y avance en su significación artística, la que hasta el presente sólo intuye sus proyecciones futuras. Además no debe olvidarse que el cine como arte no debe condenarse a ser frías y que éstas sólo se abren ante estas primeras manifestaciones de un internacionalismo, por más de una idea, necesario en la hora presente.

La preocupación de los organizadores debe centrarse en estas positivas ventajas y tratar de aminorar las aportaciones negativas, cuidando de dar a las manifestaciones verdaderamente cinematográficas toda la trascendencia y significado que poseen y relevando a un plano secundario, las exigencias sociales que, en forma inevitable y lógica, traen consigo. Nuestros Festivales no han sido concebidos con este objeto. Se han convertido en "amables reuniones sociales inspiradas en un objetivo puramente engañoso y material (el turismo), mientras que la función específicamente cultural se ha descuidado lamentablemente en el primero de ellos para recibir débil atención en el segundo.

Hasta aquí hemos considerado el Festival de Punta del Este como hecho y nos parece necesario investigar su legitimidad, porque todo lo dicho es necesario frente al problema esencial de su fundamentación. Resulta lógico preguntarse la razón de ser de un Festival Cinematográfico organizado por un país que en la materia está en pañales. La justificación dada en razón del turismo es imprecisa; es necesario reafirmar en las virtudes ya apuntadas que ofrecen los Festivales, pero dentro de estas proyecciones, el Uruguay adopta una posición de simple expectativa ya que su intervención queda limitada a la crítica novel aunque organizada. Por eso, es necesario, si se insiste en la idea, preparar algún material cinematográfico documental y de corto metraje que permita demostrar una inquietud cinematográfica casi siempre más legítima y más pura que la que pregona poderosas industrias organizadas.

En conclusión: no somos contrarios a los Festivales en general ni al de Punta del Este en especial, siempre que se cumplan los requisitos indispensables que hemos enumerado y que, entendemos, serán capaces de llevar al cine a fructíferas experiencias dentro del campo cultural y social que recientemente ha conquistado.

Carlos Rauscher Chiarino.



Arakelian, artesano del "maquillaje", termina de llevarle el rostro de la "Bella" para el film de Jean Cocteau "La Bella y la bestia"

1905, italianos y franceses se disputaban casi a mano armada un equipo formado de operadores y un cómic solo extraordinario, ambos bandos daban pruebas vehementes de conciencia profesional y de autocrítica ejecutiva.

Pero actualmente el fenómeno se manifiesta de otro modo y en tan diversos países simultáneamente que cabe preguntarse por qué.

Esta corriente interna existe en la profesión cinematográfica en el terreno concreto que nos interesa considerar hoy: hacia una exigencia muy neta, cada vez más conscientemente formulada: la de la organización de una enseñanza superior de cine para elementos reclutados según principios rigurosos de calificación y siguiendo reglas racionales para efectuar una selección.

Los institutos de formación profesional. — La profesión cinematográfica exige en los países evolucionados —e incluso en aquellos todavía atrasados pero lucidos— que la renovación y la creación de los cuadros de creadores y de técnicos, no sea confiada al azar, a la improvisación, al empirismo o al favoritismo político o profesional.

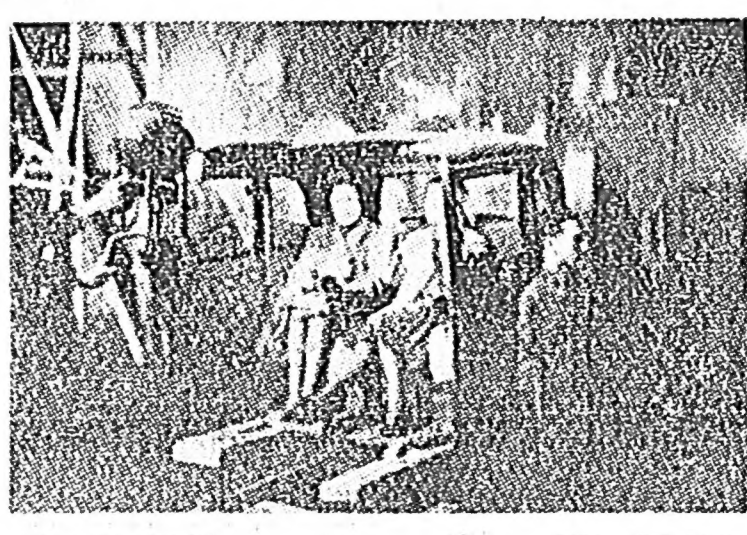
Claro está, digámoslo de entrada para descartar una objeción muy fundada, que esta formación profesional no le dará talento ni capacidad de expresión poética a quienes no las traigan de nacimiento. Puede ser incluso dañosa si está mal encausada y si en lugar de desarrollar el hábito artístico por una enseñanza operativa, fomenta solamente un seco y racional ejercicio de métodos y reglas.

Pero éste es un problema interno de orientación adecuada de la enseñanza. Lo que resulta evidente, lo que demuestran muchas naciones a través de iniciativas concretas importantes, es que la formación profesional de los jóvenes cineastas no puede ser dejada librada actualmente a la buena suerte de algunos, a las largas tareas —a veces, descorazonadoras— en los Estudios, a los peligrosos tanteos empíricos.

En doce países existen actualmente institutos de formación profesional metódica y racionalizada. Esta formación depende, naturalmente, de la situación de la industria cinematográfica en cada país, así como de su forma de organización política. En general, la organización de la formación profesional está en relación más o menos estrecha con la producción y es así que, grosso modo,



Jean Feyte, ingeniero de sonido, trabaja en el cuadro de sincronización, una obra muy importante en el cine de hoy.



Otro aspecto del rodaje. Rene Saint-Gyr y Helene Manzon, filman una escena en taxi, mientras un ayudante oportuno para dar la sensación de realismo.

ra económica. Para disminuir ese costo de producción —sin lesionar la calidad— se requiere un equipo de alto rendimiento profesional, capaz de hacer mucho y bien en un tiempo mínimo. La mediocridad técnica, el dilettantismo, el empirismo, el favoritismo se pagan caros en moneda artística y en dólares.

Existe una causa política, que actúa de modo diverso según los países. En los totalitarios, el cine es uno de los medios más poderosos y difundidos de información y de educación de la masa en la ideología del Gobierno. En los democráticos, tiende también a dejar de ser un asunto de carácter industrial privado, porque actualmente la producción cinematográfica de un país compromete su prestigio cultural en el extranjero mucho más que su producción literaria o artística. En un movimiento de defensa propia instintiva, la profesión rechaza cada vez con mayor virulencia los tanteos, la improvisación y las experiencias mal respaldadas que acarrearán malas consecuencias económicas y pérdidas de prestigio (y de mercados) en el extranjero.

La causa social es igualmente importante. Los cineastas tienen sobre sí, lo que quieren o no, una pesada carga, una responsabilidad humana y social inquietante. No pueden perder tiempo y fuerzas. Necesitan sistematizar sus esfuerzos, recibir ayuda social para que complementen bien equipados y orientados; urge ofrecerles una ocasión favorable para que midan sus posibilidades reales y para que desarrollen rápidamente sus cualidades innatas. La formación profesional les evita diez o doce años de peligrosos tanteos empíricos dentro del oficio, les permite elegir el oficio que les conviene efectivamente dentro de las múltiples tareas del cine, y les ofrece una enseñanza operativa —haciendo y viendo hacer— que es la única enseñanza admisible en un arte.

La causa pedagógica es obvia. —"Ud. ha visto, me decía Lods, qué esfuerzos tenemos que hacer durante dos años (en el IDHEC) y con horarios recargadísimos para darles los elementos más indispensables de una formación cinematográfica mínima. Un film requiere el concurso de actividades tan diferentes, las reglas del juego, —bien jugado— son tan complejas y las cualidades que exige (sobre todo del Director) son tan variadas y a veces tan opuestas, que se requiere mé-

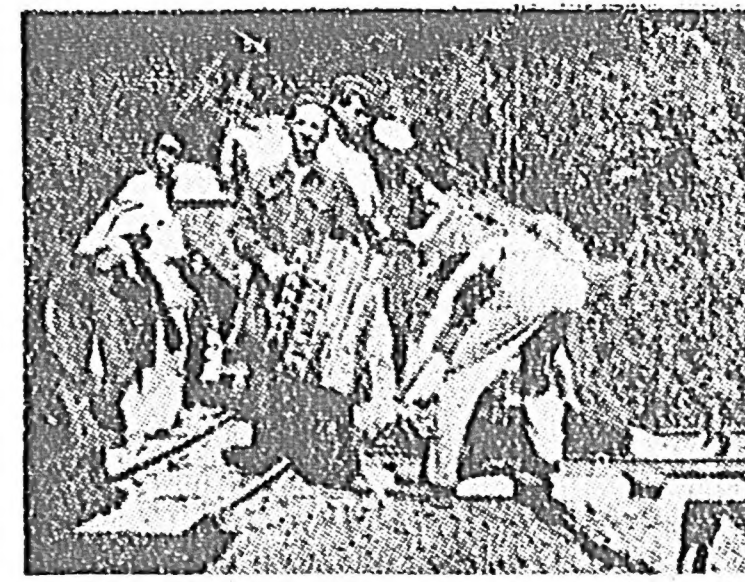
capacitación profesional muy seria.

Para el cineasta, creador o técnico, ha pasado a la historia la época del tanteo, del empirismo, de la improvisación sin respaldo de cultura ni de oficio. En nuestro medio, donde han surgido como hongos las vocaciones cinematográficas y donde proliferan las lusiones sobre las posibilidades que el cine ofrece a los talentos improvisados, conviene repetir que si hay un arte hostil a los aprendices, si hay una industria enemiga de la incompetencia, se trata seguramente del cine como industria y del film como forma de expresión artística.

Tememos que muchos pierdan tiempo y energías especulando sobre las posibilidades inmediatas que parecería ofrecer un medio cecero en técnicos y en artistas, como lo es el nuestro, a los aficionados más dotados de talento o de viveza criolla que de cultura y de técnica cinematográfica.

Los numerosos fracasos, comerciales y artísticos, del cine sudamericano prueban por el contrario que no se reemplaza ni por casualidad la cultura europea y la técnica norteamericana con talentos al natural (cuando hay talento) y menos aún con autoeficiencias carentes de fundamento.

Cabe correr el riesgo de ser



Artesanos del film en una escena de exteriores. La chapa indica el nombre del director y de los operadores; los números corresponden al de la toma